

I disegni di Philip Guston in Italia

Michael Semff

Del periodo compreso tra il 1948 e il 1971 ci sono rimasti non più di dieci disegni a china di Philip Guston le cui datazioni e diciture testimoniano una loro creazione in Italia¹. Tuttavia nessuno può escludere che prima o poi venga accertata l'esistenza di altri fogli di proprietà finora sconosciuta. È quindi molto probabile che durante i primi due lunghi soggiorni in Italia antecedenti al 1970/71 – quello del 1948/49 e quello del 1960 – Guston abbia realizzato una serie di schizzi dal vero non più reperibili, come fa pensare una foto di grande poesia scattata nell'estate del 1960 nei giardini di Villa Sciarra a Roma, in cui si vede l'artista nell'atto di disegnare (cfr. pagg. 122–123)². In retrospettiva si vorrebbe essere nella condizione di poter osservare questo Guston al lavoro, mentre con concentrata dedizione punta un soggetto. Allora potremmo vedere cosa schizzava "dal vivo" il disegnatore e con quali mezzi faceva assumere espressività alle cose. Soprattutto per i fogli del 1971 questa possibilità sarebbe particolarmente preziosa, in quanto verso il 1960 nei disegni di Guston, nel bel mezzo di strutture astratte, comincia ad emergere nuovamente l'oggetto quotidiano – un orologio, un paio di occhiali, una scarpa, ecc. – come se esso non fosse mai scomparso dal mondo delle sue composizioni³. Esistono forse già dal 1960 tentativi dal vero che anticipavano quella stupefacente oggettivazione delle cose e delle forme paesaggistiche che si manifesta nei disegni del 1971? Anche se una domanda del genere può apparire di carattere meramente speculativo, ci sono da considerare i seguenti fatti: è evidente che Philip Guston avesse l'abitudine (in particolare durante i suoi viaggi) di disegnare dal vero. Particolarmente significativi in questo senso sono i tre fogli disegnati nel 1949 nell'isola di Ischia. Lo fa pensare lo sviluppo orizzontale del soggetto che compare su due dei disegni⁴ – la località principale dell'isola, Forio – caratteristico di una veduta panoramica, anche se è forse un lavoro basato su vedute tratte da cartoline postali. Con il loro carattere di veduta tradizionale e con la finezza miniaturistica del ductus grafico, ad un primo sguardo i fogli danno un'impressione nettamente poco "americana". Tuttavia è riscontrabile chiaramente quella sottigliezza "sismografica" del tratto adottata per la rete di connessioni formali che aveva caratterizzato le opere più astratte *Study for Tormentors (Drawing No.1, del 1947–1948)*⁵, e *Untitled*⁶, le quali a loro volta avevano come predecessore il disegno a penna *Musa* del 1937 circa, straordinario per l'economia dei mezzi adottati⁷. Già in questo foglio del periodo giovanile è riscontrabile un'annotazione spontanea di ciò che «ci sta familiarmente di fronte», un'osservazione ed elaborazione immediata della "natura" che caratterizzerà successivamente anche i paesaggi. Nel terzo dei disegni di Ischia che ancora abbiamo, la cui rilevanza è sottolineata dal titolo *Forio–Ischia (Drawing No. 2)*⁸, (cat.n.2) il carattere di veduta tradizionale si è vistosamente ridotto. Al suo posto si trovano sul foglio due "nidi" collegati tra loro da una linea sottile, conglomerati di linee talvolta sfumati in cui parte della realtà visibile si addensa in microcosmi che paiono magnetici: le pietre irregolari di un muro, le scale, gli archi, le case e le finestre di una veduta a sviluppo verticale della località. Il disegno segna una zona di confine tra oggetto e astrazione e rievoca forse prima lo spirito poetico-sillabante tipico del linguaggio pittorico di Paul Klee, ma poi, lontanamente, anche di Wols⁹. Quali cambiamenti hanno avuto luogo dal tempo dei disegni ischiani, se si considerano i pochi disegni puri conservati della serie romana (figg. 3–5) realizzata da Guston oltre vent'anni dopo? Anzitutto il fine tratto miniaturistico ha lasciato posto a un segno spesso e generoso. Non si scorge più la minuziosa interconnessione delle cose sulla superficie della carta, bensì la semplificazione radicale di oggetti solo abbozzati. Alberi, arbusti e muretti di giardini sono tutti oggetti che la natura mette davanti agli occhi del pittore, il quale è in grado di distillare da essa prospettive di paesaggi estremamente sobri e scarni. Subito torna alla mente quella trasmutazione reciproca, potenzialmente sempre presente, tra paesaggio e natura morta in grado di conferire ai dipinti e ai disegni di Giorgio Morandi la loro straordinaria espressività. Non ci sono dubbi che Guston conoscesse bene l'arte di Morandi, della quale riusciva a percepire quasi intuitivamente le qualità più intime. Esaminando le dozzine di lavori che compongono la serie di dipinti di piccolo

formato, realizzati da Guston tra il 1969 e il 1973¹⁰, si è tentati di considerarli, non solo per il forma toma anche per la delicatezza della composizione e del colore, una specie di omaggio immaginario del pittore americano al collega italiano morto appena alcuni anni prima. Queste supposizioni riguardanti lo spirito creativo hanno carattere speculativo e non potranno mai essere dimostrate. Da un'osservazione attenta e dal confronto dei lavori dei due artisti si possono tuttavia dedurre argomenti e fatti che lasciano supporre l'esistenza, quantomeno, di un'affinità e fanno escludere invece, quasi certamente, la presenza di un rapporto causale diretto. Gli oggetti di Guston, sia nei disegni sia negli oli su carta, si trovano «in uno spazio simile a un paesaggio»¹¹. Le cose sembrano trovarsi su un palcoscenico, a volte sostenute da una linea di terra continua. I disegni a china sono privi di qualsiasi indicazione di luce od ombra; gli oggetti non danno l'impressione di essere corpi tridimensionali, come nei dipinti a loro contemporanei, sono piuttosto silhouette che racchiudono un vuoto. Questo racchiudere si realizza tramite una linea molto singolare: leggermente ondulante e tratteggiata, con arcature ripetutamente interrotte. La linea qui non cerca e non "vagabonda", non è né fragile né incerta. Piuttosto è robusta e cerca di tracciare il più elementarmente possibile, anche con una certa "goffaggine", i contorni di chiove di pini, di cespugli, siepi o muri. Il tratto evita qualsiasi cadenza, qualsiasi eleganza ritmica. Non si nota in nessun punto una nitidezza delle forme. Al contrario, tutti gli spigoli sono arrotondati e anche le forme architettoniche sono prive di angoli retti. Lamano di Guston sembra volere proteggere gli oggetti presenti su questi paesaggi-palcoscenici collocandoli con cautela in morbida ovatta e conferisce loro solidità allineandoli uno a fianco all'altro, più che attraverso complesse strutture spaziali. Tutti i "corpi" proiettati in modo lineare sulla carta sono vincolati tra loro principalmente tramite linee di terra realmente esistenti o immaginarie, sulle quali poggiano come su un piedistallo. Colpisce la coerenza con la quale Guston evita un contatto tra le cose. Sono sempre presenti piccole fessure scelte coscientemente, mentre le intersezioni vanno considerate piuttosto come eccezioni. In questi fogli non troviamo la linea imbevuta di luce di un Morandi, il "tremolio" della mano divenuto forma che procura quel respiro inimitabile e l'osmosi tra le cose. L'unicità dell'espressività gustoniana nasce solo dall'essenzialità dei contorni, dal semplice allineamento di forme lapidarie che andranno a far parte dei tableaux paesaggistici successivamente perfezionati e dipinti. Se si osservano i disegni romani di Guston tenendo conto delle conquiste di Morandi, si rileva solo un'affinità di fondo: entrambi presentano i soggetti come fossero su un palcoscenico e li allineano come fossero fregi; comune è la potenziale trasmutazione, presente in modo latente, del paesaggio in natura morta. Per valutare i tre paesaggi romani nell'opera tarda di Guston, si devono considerare altri due fogli realizzati a quel tempo a Roma: il primo del 1970, donato per il Natale dello stesso anno all'artista Varujan Boghosian, che frequentava spesso durante il soggiorno romano; l'altro del 1971 che Guston dedicò presumibilmente dopo il suo ritorno negli Stati Uniti al suo amico poeta Bill Berkson¹². Il disegno antecedente mostra diverse forme e oggetti, tra i quali sono identificabili la suola di una scarpa e alcune mani, il secondo nient'altro che vuote forme circolari, ovali e quadrati con angoli arrotondati. Ciò che accomuna i due fogli è la semplice disposizione delle cose, poste una accanto all'altra, l'allineamento di oggetti più o meno separati tra loro, il che vale anche, sorprendentemente, per le forme dei paesaggi presenti nei disegni precedentemente accennati. Con l'accentuazione della linea e del contorno, capace di esprimere allo stesso modo la forma astratta e l'oggetto riconoscibile, Guston sfrutta l'esperienza fatta con i disegni "puri" del 1967 e con i disegni di cose quotidiane realizzati parallelamente nello stesso periodo. L'equivalenza e la continuità fra tratti non mimetici e linee evocanti immagini di oggetti familiari risulta chiara se si considera un disegno senza titolo del 1968 che assume, in un certo qual modo, valore paradigmatico per quanto concerne le nature morte¹³. Il ductus grafico di fogli come *Untitled* (1967) o *Untitled* (1968)¹⁴ corrisponde esattamente a quello dei disegni romani in questione. Se inoltre si confrontano i lavori su carta come *Untitled* (1968) o *Untitled*¹⁵, si può constatare un'ambivalenza totale fra astrazione della forma e oggettivazione, che in entrambi i casi trae i propri modelli dall'osservazione diretta della natura. Guston disegnava negli ultimi anni foglie, fiori, chiove di alberi o forme architettoniche le cui prospettive – in chiaro contrasto con gli oggetti delle sue opere figurative – raramente si intersecano,

anzi preferibilmente non si toccano quasi mai: un inventario di cose ricorrenti che ottengono la loro forte presenza e forza oggettivante solo tramite quella linea decisa elaborata nei disegni "puri". A questo punto l'artista poteva trasferire nella pittura quell'equilibrio tra energia espressiva e adesione al significato raggiunto fundamentalmente tramite il disegno. A partire dai dipinti *Roma* Guston aveva acquisito quello spirito poetico e quella straordinaria originalità che rendono inconfondibili i suoi dipinti dell'ultimo decennio. A ragione si fa spesso riferimento al carattere libero, sperimentale, dei disegni di Guston nelle diverse fasi del suo sviluppo. Di fatto è possibile affermare anche per i disegni romani che la dimensione spirituale in cui sono sorti i nuovi dipinti è stata resa possibile dall'esperienza del disegno. Di conseguenza la caratterizzazione della serie *Roma* espressa da Magdalena Dabrowski, che li considera come "disegni a olio" nei quali domina una «line describing form», risulta poco convincente¹⁶. I disegni a china, solo ora divenuti noti, erano ritenuti dall'autore stesso come elementi di fondamentale importanza all'interno del processo preparatorio di un dipinto. Ciò è stato confermato recentemente da un testimone diretto di quei tempi, Varujan Boghosian. Questi ricorda che nel dicembre del 1970 Guston aveva tappezzato un'intera parete dell'atelier romano all'American Academy con i fogli in questione¹⁷. Anche Musa McKim, la moglie di Guston, nel suo *Italian Journal* distingue tra disegni e dipinti (su carta), e grazie alla sua annotazione del 24 dicembre 1970 veniamo a sapere che suo marito quel giorno aveva realizzato un dipinto e appeso una «dozzina [di disegni]» (cfr. il diario, pag. 118). Il 4 gennaio 1971 scrive che l'atelier di Philip era già pieno di «eccitanti piccoli dipinti su carta» (cfr. il diario, pag. 125). Anche se una serie di soggetti sono passati dai disegni ai dipinti, si può ritenere che le chine realizzate a Roma, tutte, senza eccezione, firmate, titolate e datate, venivano considerate dall'artista e da sua moglie come un gruppo autonomo di opere¹⁸. Solo il colore avrebbe poi dato al pittore la possibilità di partire dallo sviluppo orizzontale degli oggetti del quadro – come accadeva nei disegni preliminari – per passare a quelle sottili costellazioni spaziali in cui, accanto al nero e al grigio per i contorni e le ombre e oltre al marrone e all'ocra utilizzati con parsimonia, domina una scala praticamente infinita di tonalità rosse intrise di luce bianca. L'immediatezza della dimensione plastica, corporea, addirittura carnale di questi "piccoli mondi" dipinti è unica nella storia della pittura del XX secolo. Essa si basa in modo enigmatico sulla dominanza di questo rosso, un timbro cromatico specifico ed esclusivo di Guston, che crea le forme e intesse gli sfondi dei suoi quadri. In questo ambito tale colore potrebbe incarnare il ricordo di Pompei, della festa e della caducità, che accompagnava da una vita il pittore e che gli era familiare già dalla gioventù grazie al Metropolitan Museum of Art – ricordi riaffiorati e rielaborati poi in Italia. In questi dipinti l'artista celebra la reminiscenza della cultura mediterranea, di un Europa passata e antichissima, riuscendo in modo quasi magico ad associarla senza soluzione di continuità, nello stesso spazio pittorico, ai simboli traumatici di un presente americano che lo turbava profondamente.

Note

1 I miei più sentiti ringraziamenti a Peter Benson Miller, Roma e David McKee, New York per i numerosi colloqui e il molteplice sostegno. Senza di loro non avrei potuto accedere alla maggior parte del materiale sul quale è basato questo saggio.

2 Nel catalogo redatto da Magdalena Dabrowski *The Drawings of Philip Guston*, cat. mostra, The Museum of Modern Art (New York 1988), la fotografia, che compare a pag.46, è stata datata erroneamente nel 1971.

3 Così ad es. il disegno *Untitled*, 1960, in: *Philip Guston, Works on Paper*, a cura di Christoph Schreier e Michael Semff, cat. mostra, Kunstmuseum, Bonn; Louisiana Museum, Humlebaek; Staatliche Graphische Sammlung, München; The Morgan Library & Museum, New York; Albertina, Wien (Ostfildern 2007), cat. n. 19, fig. a pag. 59.

4 New York 1988 (cfr. nota 2), cat. n. 15 e 16, fig. a pag.63.

5 Bonn e altre 2007 (cfr. nota 3), cat. n. 3, fig. a pag.29.

6 Kosme Maria de Barañano, *Philip Guston, La Raíz del Dibujo*, cat. mostra, Sala Rekalde, Bilbao (Bilbao 1993), cat. n. 11, fig. a pag.81.

7 Ibid. cat. n.2, fig. a pag. 72.

8 Bonn e altre 2007 (cfr. nota 3), cat. n.4, fig. a pag. 30.

9 Cfr. a proposito: Michael Semff, "Am I Reincarnated?

Über Philip Gustons 'Italian Malaise' und seine Brücken nach Europa", in Bonn e altre 2007 (cfr. nota 3), pagg. 11–23, in particolare pag. 17 e seguenti; Christoph Schreier, "Das schöpferische Potenzial der Linie. Gustons Zeichnungen der Vierziger- und Fünfzigerjahre als Triebfeder seiner Werkentwicklung", in

Bonn e altre 2007 (cfr. nota 3), pagg. 45–53, in particolare pag. 48.

10 *Philip Guston: Small Oils on Panel 1969–1973*, McKee Gallery, New York, 5 novembre 2009–9 gennaio 2010.

11 Poul Erik Tojner, "Die Bedeutung der Dinge. Philip Gustons späte Zeichnungen", in Bonn e altre 2007 (cfr. nota 3), pagg. 133–142, in particolare pag. 135 e seguenti.

12 Rinnovo i miei più vivi ringraziamenti a Peter Benson Miller. Per primo mi ha messo a conoscenza di questi disegni, fornendomi anche, in una lettera dell'8 dicembre del 2009, ampi commenti relativi ai retroscena della loro creazione.

13 *Untitled* (1968) in Bonn e altre 2007 (cfr. nota 3), cat. n. 56, fig. a pag. 115.

14 *Untitled* (1967) in Bilbao 1993 (cfr. nota 6), cat. n. 39, fig. a pag. 109; *Untitled* (1968) in ibid., cat. n. 57, fig. a pag. 127.

15 *Untitled* (1968) in Bilbao 1993 (cfr. nota 6), cat. n. 70, fig. a pag. 140; *Untitled*, 1969, in ibid., cat. n. 71, fig. a pag. 141.

16 Magdalena Dabrowski, in New York 1988 (cfr. nota 2), pag. 36.

17 Questa importante informazione mi è stata fornita da Peter Benson Miller, che il 5 dicembre del 2009 ha avuto a New York un lungo colloquio con Varujan Boghosian.

18 Di questo gruppo va citato anche un disegno che con maggiore densità del tratto e in prospettiva ravvicinata rappresenta un giardino (?) e sul quale accanto a due oggetti difficilmente identificabili si riconoscono due rubinetti che spruzzano acqua e un mucchio di pietre (forse un frammento di muro): *Untitled (Roma)* 1971 in Bilbao 1993 (cfr. nota 6), cat. n.86, fig.a pag. 156.